

# **ПОЭТИЧЕСКОЕ ТВОРЧЕСТВО КАК АКТИВАЦИЯ АРХЕТИПИЧЕСКИХ СТРУКТУР СОЗНАНИЯ**

## **1. Предварительные замечания**

Архетипами, вслед за К. Г. Юнгом, мы называем врожденные структуры сознания, свойственные всем людям независимо от расы, национальности, уровня культуры и образования. Эти структуры отображают наиболее общие связи и отношения окружающего мира, наиболее существенные черты его организации. Архетипические структуры обычно не осознаются, хотя периодически проявляются в образах сновидений и постоянно присутствуют в государственной и религиозной символике. Наличие общих архетипических структур служит причиной сходных умозаключений и основой взаимопонимания.

Далеко не все архетипические структуры выявлены к настоящему времени и не все их проявления детально изучены. Поэтому излагаемый ниже материал следует рассматривать как первое приближение к выделению архетипических структур авторского сознания. Объектом исследований служат тексты лирических произведений А. Ахматовой, систематизированных в первом академическом издании<sup>1</sup>. Установленные архетипы мы условно подразделяем на операционные и конструкционные. Первые определяют ход преобразований. А вторые – ожидаемый результат.

## **2. Операционные архетипы**

### **2.1. Архетип редукции**

Этот архетип проявляется как стремление к сведению всего разнообразия явлений внешнего мира к ограниченному набору причин, к редукции разнообразия объектов к ограниченному набору составляющих элементов. Во многих мифологических сюжетах происхождение разнообразия видимого мира объясняется распадом единого начала на множество самостоятельных форм. Философы Древней Греции сводили разнообразие мира к четырем «первозлементам». В теории биологической эволюции происхождение разнообразия организмов мыслится как действие ограниченного числа порождающих факторов. В естественных

---

<sup>1</sup> *Анна Ахматова . Стихотворения, поэмы. Л.: Сов. писатель, 1976.*

науках высшим достижением редукционизма является периодическая система элементов Д.И. Менделеева. В основе нашего мира, как показывает эта система, лежит всего 100 с небольшим элементов, из которых и построено все разнообразие органических и неорганических форм.

Архетип редукции является одним из мощных стимулов научного и художественного творчества. Неизменно высокая значимость научных результатов, полученных в результате применения редукционистского метода, свидетельствует, что этот архетип отражает существенные связи и отношения внешнего мира.

В стремлении к минимизации действующих причин можно выделить преобразования I и II рода. Редукция I рода представляет собой способ снижения разнообразия путем сведения его к набору элементов, а редукция II рода – это способ снижения разнообразия уже найденных элементов путем указания приёмов их превращения друг в друга. Эти два рода преобразований отличаются характером операций. Например, разделение природных форм на химические элементы осуществляется на основе химических реакций, а превращение химических элементов друг в друга происходит в реакциях ядерного синтеза или распада.

Редукция I рода в мире лирической героини А. Ахматовой проявляется в том, что она постоянно пытается отыскать как частные, так и общие причины постигающих ее бед и несчастий. Например, она пытается разгадать причину «зловещего стука» и перечисляет три его возможных источника: «За стеною слышен стук зловещий – / Что там, крысы, призрак или вор?». Помимо «стука», неизвестное «что-то» проявляется и другими способами, а именно – плеском воды, скрипом половиц, мельканием за окном:

В душевной кухне плещется водою,  
Половицам шатким счет ведет,  
С глянцевиной черной бородою  
За окном чердачным промелькнет...

Сходным образом ведет себя и другой неизвестный обитатель дома, в котором было «очень страшно жить». Этот неизвестный

Собакою царапался у двери  
Иль в низкое заглядывал оконце  
<...>  
Под чьими тяжеленными шагами  
Стонали темной лестницы ступени...

Отличие только в том, что «что-то» проявляет себя не как «человек с бородой», а как «собака», заглядывает не в «чердачное», а в «низкое» (подвальное?) окошко и «ходит» не по половицам комнаты, а по ступеням лестницы.

За разъяснением лирическая героиня обращается к своему покойному мужу: «Теперь ты там, где знают все, скажи: / Что в этом доме жило кроме нас?», т. е. к обитателю иного мира.

В этом же мире находится причина ежедневных и ежечасных бед:

Отчего же бог меня наказывал  
Каждый день и каждый час?  
Или ангел мне указывал  
Свет, невидимый для нас?

Знаком иного мира является «небесный свет», как бы рассеивающий «мрак существования» и показывающий все предметы и события в их «настоящем виде». Прикосновение «небесного огня» открывает глаза и уста лирической героини: «Коснется ли огонь небесный / Моих сомкнувшихся ресниц / И немоты моей чудесной...».

Итак, можно сказать, что первопричиной всех событий этого мира служит иной, небесный мир, т. е. осуществляется редукция I рода.

Примером редукции II рода являются все симметричные преобразования подобия. Преобразования происходят по четырем основным направлениям – антропоморфному, зооморфному, фитоморфному и петроморфному и образуют замкнутую сеть. Подобная же замкнутость системы преобразований наблюдается и на уровне «первоэлементов» – Огня, Воды, Воздуха и Земли, способных взаимопревращаться друг в друга. Огонь, например, может капать, как вода: «Сквозь инея белую сетку / Малиновый капает свет...», а Ветер опалить как Огонь: «Уже душистым, ракаленным ветром / Сознание мое опалено...», вливаться, как Вода: «И ветер в круглое окно / Вливался влажною струею...» и даже стучать, как Камень: «Лишь ветер каменного века / В ворота черные стучит...».

В результате редукции I и II рода осуществляется круговорот элементов мира лирической героини. Круговорот на уровне персонажей выражается в том, что умирая, они не исчезают бесследно, а только меняют форму, сохраняя прежнее содержание. Лирическая героиня, например, может превращаться в русалку, а лирический герой – в ангела или птицу. Круговорот содержит в себе возможность не только распада, смерти, но и синтеза, воскрешения. Концепция воскрешения, следовательно, естественно связана с архетипом редукции и является одной из форм его выражения.

Архетипическую структуру сознания, осуществляющую все рассмотренные выше операции редукции, можно наглядно представить в виде реки с многочисленными притоками, в дельте которой смешиваются все поступающие элементы. Это познавательная структура сознания, сводящая все разнообразие проявлений внешнего мира к ограниченному кругу причин. Легко заметить, что «гидрографическая модель» познавательной структуры изоморфна «флористической», изображае-

мой в виде ветвящегося дерева. Различие между этими моделями только в направлении движения. Если в гидрографической модели все разнообразие сводится к ограниченному набору элементов, то во флористической это разнообразие выводится из этого набора. На этом основании можно высказать предположение, что инвариантная классификационная структура является инвертированным изображением архетипической структуры сознания, обеспечивающей его познавательные функции. Инверсия выражается в том, что в отличие от архетипически заданного процесса «упаковки» разнообразия путем его осмысления в немногих основных категориях, происходит обратный процесс «распаковки» этих категорий.

Что же вызывает инверсию обычного хода событий? Подобно тому, как река меняет направление течения, если уровень воды в дельте оказывается выше, чем в истоках, архетипическая структура начинает разворачиваться в обратном направлении, если внутренняя энергия, творческая активность сознания оказывается выше активности внешних стимулов. Вероятно, эта «внутренняя энергия» и является тем загадочным вдохновением, активирующим архетипические структуры сознания и заставляющим их работать в новом режиме, противоположном пассивному созерцанию и спокойному анализу. В результате конструируется не упрощенная схематическая модель реальности, а новая реальность, новый мир.

Если наша гипотеза справедлива, то в строении поэтического мира, в его образах, связях и отношениях должны отображаться и другие архетипические структуры сознания, а также индивидуальные авторские понятия и представления, не только сознательные, но и бессознательные.

## **2.2. Архетип зеркального отражения**

Природными прототипами этой структуры, ее естественными моделями могут служить отражения, наблюдаемые в спокойной воде, а также билатеральная симметрия человеческого тела. С архетипом зеркального отражения связан целый комплекс идей, таких как существование двойников, иного мира, наличие прочной, но прозрачной границы, возможность мгновенного переноса в иные миры и трансформации. Все эти идеи воплощаются в мире лирической героини по отдельности или в различных сочетаниях.

Помимо Отражений лирической героини в воде: «Отражение мое в каналах...», у нее имеются и зеркальные Двойники: «А в зеркале двойник бурбонский профиль прячет...». Зеркальное происхождение имеют также Тени и Портреты. На зеркальное происхождение Тени указывает, во-первых, ее «отделяемость», а во-вторых, возможность движения «навстречу»: «Из прошлого восставши, молчаливо / Ко мне навстречу тень моя идет...». Так движется «навстречу» отражение в зеркале по мере приближения к нему оригинала. На зеркальное происхождение

Портрета указывают свойства холста, в который можно смотреть, как в зеркало: «Как в зеркало глядела я тревожно / На серый холст...».

Зеркало предполагает существование зазеркального мира, обитатели которого могли появляться в «предзеркальном», отражаясь от «той»! его поверхности. Это «обратное» отражение приводит к появлению в этом мире Духов, Ликов, Привидений, Призраков, Пришельцев. Перечисленные объекты относятся к «теневым подобиям», исходный образ которых помещается «в предзеркалье».

Поверхность зеркала, как границы двух миров, отличается прочностью и прозрачностью, т.е. непроницаемостью для тела, но проницаемостью для взгляда. Именно этими свойствами обладают все преграды в мире лирической героини.

Прочность и прозрачность неба передается его сравнением со стеклом: «Надо мною свод воздушный / Словно синее стекло...». Граница воды и суши требует для своего пересечения специальных средств – корабля, лодки или плота. Сад обычно окружен узорной чугунной оградой. Окна либо «слишком узки», очевидно, для человеческого тела, а не для взгляда, либо застеклены и закрыты, что делает их недоступными даже для птицы: «Да вернулся голубь сизый, / Бьется крыльями в стекло...».

Пересечение границ сопровождается преображением души и тела: «Как в ворота чугунные въедешь, / Тронет тело блаженная дрожь, / Не живешь, а ликуешь и бредишь / Иль совсем по-иному живешь...». Подобное преображение напоминает переход из земного мира в небесный.

Мгновенный перенос осуществляется как между различными пунктами земного мира лирической героини, так и между земным и небесным мирами. Она может мгновенно перенестись из «города» в «деревню»: «Вот черные зданья качнутся / И на земле я упаду, – / Теперь мне не страшно очнуться / В моем деревенском саду...», или из «горницы» в «нагорный храм»: «Снова мне в проладной горнице / Богородицу молить... / Только б сон приснился пламенный / Как войду в нагорный храм...».

Перечисленные приметы показывают, что архетип зеркального отражения получает все возможные проявления в мире лирической героини и является основой симметричных преобразований подобия – операционной системы поэтического кода.

### **3. Конструкционные архетипы**

#### **3.1. Дом**

Человек в силу своей биологической незавершенности постоянно испытывает потребность в убежище, в укрытии. Эту потребность частично удовлетворяет одежда, а в более полном объеме – дом, как особый способ организации окружающего пространства. Идея Дома является

центральной в большинстве идеологий, а в современных автору христианских воззрениях она воплощается в образах «небесного жилища», «небесного города» или «небесной страны». В этих же образах воплощается идея Дома в мире лирической героини:

Был блаженной моей колыбелью  
Темный город у грозной реки  
И торжественной брачной постелью,  
Над которой держали венки  
Молодые твои серафимы —  
Город, горькой любовью любимый.

Солеёю молений моих  
Был ты, строгий, спокойный, туманный.  
Там впервые предстал мне жених,  
Указавши мой путь осиянный,  
И печальная Муза моя,  
Как слепую, водила меня.

Образ Дома передан синтетическим образом «города-колыбели», который представляет собой как бы расширение «дома» до «города» и дополнение его предметами обстановки комнаты, сначала — «колыбелью», а затем — «брачной постелью». Этот «дом» функционирует не только как жилище, но и как Храм, на что указывает «солея» — ступенька перед иконостасом. Этот же «город» предстает и как «другая страна, расположенная не здесь, а «там»: «Там впервые предстал мне жених...». Дом лирической героини помещается, следовательно, в ином мире, а в этом своего дома у нее нет.

Зато иномирный дом у нее постоянно перед глазами. «Окнами» этого «дома» служат небесные светила — Солнце, Луна, Звезды. Днем она смотрит на Солнце-окно: «А солнца бледный тусклый лик / Лишь круглое окно. / Я тайно знаю, что двойник / Приник к нему давно...», а ночью — на окно-Луну: «За озером луна остановилась / И кажется отворенным окном / В притихший, ярко освещенный дом...». Звезды — это свечи в окнах небесного дома: «В небесах зажглись свечи / Провожающих зарю...», подобные свечам в окнах земного: «Я взглянула на темный дом. / Только в спальне горели свечи / Равнодушно-желтым огнем...».

Совмещение признаков «дома» и «мира» лирической героини приводит к совмещению их границ, к сближению земных и небесных предметов. Луна, например, помещается не на небе, а в окне: «...окно / С огромною серебряной луною...» или даже «на краешке окна»: «Когда лежит луна ломтем чарджуйской дыни / На краешке окна...». Эти внутритекстовые сближения, основанные на идее единства Дома и небесного мира, приводят к превращению природных объектов в культовые

объектов в культовые предметы. Небо становится «синей купелью», а озеро – храмом: «И озеро глубокое синело – / Крестителя нерукотворный храм...».

Приведенные примеры показывают, что архетип Дома проявляется в мире лирической героини вполне отчетливо. Реальным воплощением этой архетипической структуры мыслится небесный мир, а земные «дома» представляются тем более адекватными его отображениями, чем более они функционально связаны с «небом». Теснее всего с «небом» связаны Храмы, поэтому они-то и выступают главными предметными отображениями архетипической структуры Дома в мире лирической героини.

### 3.2. Сад

Сад естественно дополняет дом как окружающая среда, наиболее отвечающая природе человека. Неокультуренные ландшафты не обеспечивают необходимого комфорта существования. Не случайно идея Сада как идеального местообитания культивируется во многих религиях и социальных утопиях. Садоводство с древнейших времен имело характер ритуальной деятельности, направленной на переустройство мира в желаемом направлении. Сады Семирамиды, монастырские сады, ботанические сады, садовые участки, палисадники, цветы на подоконнике и просто букеты – это все варианты воплощения архетипической структуры Сада.

Многочисленные сады в мире лирической героини – это не только отображения реальных садов и парков, но и варианты отображения этой же структуры. Иной мир для лирической героини – это «сад Отца», в котором она могла бы расцвести Розой: «Ни розою, ни былинкою / Не буду я в садах Отца...». Примечательно, что речь идет не об одном саде, а о «садах», в чем можно видеть расширение канонического представления о Райском саде.

Из всех садов лирическая героиня особо выделяет «единственный» сад – Летний, по-видимому, как земное подобие Райского: «Я к розам хочу, в тот единственный сад / Где лучшая в мире стоит из оград...». Рай она представляет и как Дом, о чем свидетельствует такая примета, как «порог»: «На пороге белом рая...», и как Сад, приметой которого является калитка в ограде: «В белый рай отворилась калитка...». На эту же двойственность Рая как Дома-Сада указывает его цвет. В белый цвет обычно окрашен Дом-Храм: «Здесь белые церкви...», «сотни белых звонниц», «известь белых стен», «В морозной келье белы стены» и т. п. Но Рай может быть и зеленого цвета: «Я вошла вчера в зеленый рай / Где покой для тела и души / Под шатром тенистых тополей...», что является приметой Сада или Парка.

Архетип Сада, хотя и представлен в мире лирической героини большим разнообразием садов и парков, является, вероятно, наведенным, а не собственным образом идеального местообитания. Свой

собственный идеальный ландшафт она представляет в виде открытого пространства степи на берегу моря:

Не верится, что скоро будут святки.  
Степь трогательно зелена.  
Сияет солнце. Лижет берег гладкий  
Как будто теплая волна.  
Когда от счастья томной и усталой  
Бывала я, то о такой тиши  
С невыразимым трепетом мечтала,  
И вот таким себе я представляла  
Посмертное блуждание души.

Приметы этого же пространства перечисляются в «приметах страны», где лирические герои должны встретиться вновь:

И назвал мне четыре приметы страны,  
Где мы встретиться снова должны:  
Море, круглая бухта, высокий маяк,  
А всего непременно – полынь...  
И как жизнь началась, пусть и кончится так,  
Я сказала, что знаю: «аминь!».

Полынь в мире лирической героини – степное растение, а степи в ее мире – полынные, «серые», как в поэме «У самого моря»: «Над серой полынной степью...» или «цветущие»: «Чтоб степь полынная цвела / И ветры пели как сирены». Таким образом, первая примета – «море» и четвертая – «полынь», указывают на один и тот же ландшафт – степной берег моря.

Примечательно, что в «цветущей» полынной степи «ветры» поют как «сирены», т.е. как морские русалки. Судя по этому признаку, степь, возможно, является замещающим образом моря на суше.

Приметы моря лирическая героиня различает и в саду: «В черном саду между древних лип / Мне мачт корабельных слышен скрип...». Да и сами сады и парки в мире лирической героини часто приморские: «Чернеет дорога приморского сада...», «Приморский парк Победы» и т. п. Принимая во внимание эти приметы, можно сделать вывод, что у лирической героини имеется собственное представление об идеальном ландшафте как об остепненном берегу моря, на который накладывается трансформированный культурой архетип – Райский сад. Поэтому в признаках сада проступают приметы моря.

Общим признаком Сада и Моря является их цвет. Цвет морской волны обычно зеленый: «Золотая голубятня у воды / Ласковой и млеюще-зеленой»; «...брызги зеленой волны...» и т. п. Но что еще более сближает Море с райским садом – это течение времени. В отличие от Сада,



в котором время останавливается, при движении по Морю оно течет вспять. В результате, лирическая героиня «молодеет»:

Просыпаться на рассвете  
Оттого, что радость душит,  
И глядеть в окно каюты  
На зеленую волну,  
Иль на палубе в ненастье,  
В мех закутавшись пушистый,  
<...>  
От соленых брызг и ветра  
С каждым часом молодеть.

Море, как авторская модель идеальной организации пространства, функционирует еще и как Машина времени. «Омоложение», наблюдаемое при движении по Морю, – это аналог вечного цветения Райского сада.

Итак, помимо наведенной модели Райского сада как идеального пространства и времени, в мире лирической героини проявляется и ее собственный образ такого ландшафта. Это образ Моря. Совмещение образов Моря и Сада приводит к появлению «приморского сада» или степного берега моря, как обобщенных отображений этого ландшафта.

### **3.4. Круг**

Природным прототипом этой архетипической формы является Солнце. Одним из его вещественных отображений в мире лирической героини служит «круглое окно»: «А солнца бледный тусклый лик / лишь круглое окно...». Окно комнаты лирической героини тоже имеет круглую форму: «И ветер в круглое окно / Вливался влажною струею...». Сходство формы окна и Солнца в мире лирической героини обусловлено, вероятно, тем, что и тот и другой предмет служат источниками света. Еще один источник света – Лампа – очерчивает подобный же круг: «Круг от лампы желтый...».

Форма Дома не указана, но упоминается «круглая церковь», которая тоже представлена как источник света: «И несказанным светом сияла / Круглая церковь...». Намек на подобную форму других строений присутствует в характеристике формы зала – «полукруглая»: «И пахнет спиртом в полукруглой зале...».

Окно является не только источником, но и «входом» для света, поэтому и крыльцо, как вход в дом, тоже круглое: «И дома круглое крыльцо...». Колодцы в мире лирической героини – «входы» в подземный мир, и там, где их форма указана, она тоже круглая: «И я закопала веселую птицу / За круглым колодцем у старой ольхи...».

Таким же «входом» из моря на сушу служит «круглая бухта». Можно сказать, что солнце, как источник света, переосмысливается как «вход» в иной мир, поэтому все прочие «входы» в иные миры лирической героини также приобретают круглую форму.

Круглую форму могут иметь не только строения или их части, но и элементы пейзажа – «круглый луг», «круглая площадка»: «За розы с площадки круглой...», «круглые холмы»: «Сухого снега круглые холмы...».

Другим вещественным отображением Солнца являются «венцы» и «венки». Венцы в мире лирической героини темно-красного или золотистого цвета: «Венцом червонным заплетутся розы...», «Видел я тот венец златокованный...», т.е. того же цвета, что и закатное или дневное солнце. Солнечная природа «венчика» проявляется в том, что он способен «загораться»: «Загорелись иглы венчика...».

«Венки» в мире лирической героини, в отличие от «венцов», не столь яркие в цветовом проявлении. Они обычно «темные» или «ржавые»: «И голову в веночке темном клонит...», «Этот ржавый колючий веночек...», т.е. как бы ослабленные, «теневые» подобию «венцов».

Круг не только постоянно видим, но и осязаем лирической героиней: «Сколько раз рукой помертвелой / Я держала звонок-кольцо...» (178). Это же ощущение достигается постоянным присутствием кольца или перстня: «И черное мое опять ношу кольцо...»), «И он перстень таинственный мне подарил...».

Аналогом циклически повторяющегося движения Солнца по небу является движение лирической героини по одному и тому же маршруту: «И навсегда затверженных прогулок / Соленый привкус...» и круговые перемещения других людей: «Другой идет по кругу...».

Образ Круга присутствует и в ситуациях, именуемых безвыходными положениями. Это «адский круг»: «Мы в адском круге...» и «кровавый круг»: «В кругу кровавом день и ночь / Долит жестокая истома...». Ад обычно ассоциируется с огнем, с «адским пламенем» и кипящей смолой, т.е. с красным и черным. Лирическая героиня, в частности, представляет себе обитателей ада как «красных чертей» на фоне «смолы»: «Пусть хоть голые красные черти, / Пусть хоть чан зловонной смолы...». «Кровавым кругом» часто называют закатное солнце. На этом основании можно высказать предположение, что природным прототипом образов и «адского» и «кровавого» кругов служит Солнце, его цвет и форма, а также, вероятно, траектория его движения по небосклону.

Итак, Круг в мире лирической героини является постоянно видимой и осязаемой формой. Генезис этой формы связан с Солнцем, которое осмысливается не только как источник света, но и как «вход» в иной мир. Поэтому предметы, символизирующие переход из одного мира в другой, такие как «окно», «крыльцо», «колодец», «бухта», также приобретают круглую форму. Выражение «сжимается какой-то тайный круг...» обозначает не только сокращение возможностей, но и начало перехода в иной мир.

### **3.5. Крест**

Крест в природе можно обнаружить, глядя на перечеркнутые береговой линией стволы растущих у воды деревьев или на стоящего человека с раскинутыми в стороны руками. Любое тело на поверхности Земли испытывает действие силы тяжести, направленной вертикально вниз, а при перемещении по поверхности оно неизбежно движется вдоль одной из плоскостей симметрии поля тяжести, радиально расходящихся из каждой точки земной поверхности. Поэтому все неподвижные тела на поверхности Земли приобретают радиальную симметрию, а перемещающиеся – билатеральную. Это следствие принципа Пьера Кюри, согласно которому симметрия тела отражает симметрию окружающей его среды.

В фигуре Креста схематично отображаются эти два основных направления «силовых линий» поля тяжести на поверхности Земли – вертикальное и горизонтальное, что придает этой фигуре такую выразительность.

Крест, подобно Кругу, постоянно виден в мире лирической героини. Его видит она сама: «Над рекой своей Владимир / Поднял черный крест...» и ее «сын»: «Издалека, мальчик зоркий, / Будешь крест мой узнавать...» и даже «русалка»: «Болотная русалка, хозяйка этих мест, / Глядит, вздыхая жалко, на колокольный крест».

Крест ощущаем и в прикосновении: «Медный крестик дал мне в руки...», «Прижимаю к сердцу крестик гладкий...», «Я руками обеими сжала / На груди цепочку креста...», «Я только крест с собой взяла, / Тоскою данный в день измены...», «Я отдала цыганке цепочку и золотой крестильный крестик...». Крест может ощущаться не только рукой, но и всем телом, либо как сравнительно безболезненное прикосновение крестьянской руки: «Прикосновение сквозь ткань / Руки, рассеянно крестьянской...», либо как «крестная мука»: «Но скажи, а на крестную муку / Ты другую посмеешь послать?».

Крест встречается и среди элементов пейзажа: «И две в лесу скрестившихся тропинки...». Он же используется как знак, отделяющий прошлое от настоящего: «На прошлом я черный поставила крест...» и как метка смерти «А здесь уж белая дома крестами метит...».

Крест как символ трактуется преимущественно с христианских позиций, но встречается и попытка самостоятельной интерпретации, в которой два природных прототипа этого образа, «древесный» и «человеческий», совмещаются воедино: «В каждом древе распятый Господь...» (393). Эта попытка показывает, что ощущение Креста, подобно ощущению Круга, является не только результатом культурного влияния, но и собственного опыта.

### **3.6. Мандала**

Крест и Круг, как схематические графические отображения наиболее существенных явлений и связей окружающей действительности,

часто фигурируют в государственной символике. Например, на государственном флаге Японии изображен красный круг на белом фоне, а на государственном флаге Швейцарии – белый крест на красном фоне. Цвет знака (и фона) также глубоко символичен. В архаических культурах, как показал В. Тернер, первоначально различали только три цвета – белый, черный и красный, которые выражали основную оппозицию «жизнь-смерть». Белый цвет символизировал свет дня и жизнь, черный – мрак ночи и смерть, а красный – жизнь и смерть (кровь роженицы и кровь из раны).

Эта же основная оппозиция передается и фигурой круга, как знака Солнца – источника жизни, избыточное излучение которого губительно, и фигурой Креста – знака смерти и воскрешения в новой жизни. Круг является по своему происхождению «небесным» знаком, а Крест – «земным», хотя Солнце можно увидеть в виде креста в зимний день, когда воздух насыщен мелкими кристалликами льда, а круги – на воде, поэтому и тот и другой знак прочитываются синкретически, как соединение «земного» и «небесного».

Но помимо двойного символического происхождения каждого знака, существует особый знак, графически объединяющий в себе эти символы, но приобретающий особое значение. Этот знак – Мандала. Мандалу можно графически представить в виде Креста, вписанного в Круг, или Круга, перечеркнутого Крестом. Значение этого знака выходит за рамки оппозиции «жизнь-смерть». Это принципиально новое понятие, значение которого открывается человеку только при особых обстоятельствах и далеко не каждому. Это значение в чем-то напоминает объективный призрак, который, подобно радуге, можно видеть только в определенное время и с определенной точки зрения.

Анализируя сны своих пациентов, зачастую обычных, нормальных людей, не связанных ни образованием, ни воспитанием, ни родом своей деятельности ни с какой религией или философией, Юнг отмечал, что в отдельных случаях наблюдаются совершенно особые сновидения, которые он назвал «видениями Мандалы». Видение Мандалы выражается в том, что человек видит круг, расчерченный на четыре сектора, окрашенные в различные цвета, чаще всего – белый, черный, красный и синий. Обод этого круга обычно желтого или бронзового цвета. При этом звучит прекрасная музыка. Главное же, что это видение сопровождается ощущением приобщения к каким-то тайнам. Пациент не может сказать, какую именно мировую загадку он разгадал, но его не покидает ощущения прикосновения к тайне мира.

Обычно после подобных сновидений меняется отношение к действительности. «Посвященный» ощущает себя едва ли не главным участником мирового процесса, на долю которого выпала какая-то важная, но не вполне понятная миссия, выполнение которой требует личных усилий.

Это ощущение психологически понятно, потому что в изображении Мандалы символически представлены определяющие связи и отношения окружающего мира, обычно не осознаваемые в текучке жизни. Человек, по существу, открывает для себя мировой закон, закон строения окружающего мира, его цикличность и периодичность, его определяющие силовые линии и свое собственное, невольно центральное положение в этой системе.

Нам не известно, испытывала ли А. Ахматова «видения Мандалы», но ряд высказываний ее лирической героини весьма симптоматичен. «Я вижу все в одно и то же время...», «Мне ведомы начала и концы / И жизнь после конца...». Не выражают ли эти признания какой-то личный опыт?

Частые упоминания Креста еще можно объяснить религиозным воспитанием, невольно концентрирующим внимание на этом предмете, но чем обусловлены столь же частые упоминания Круга?

По отзывам современников, Ахматову отличала особая «царственность» поведения. Только ли крайнюю неуверенность в себе компенсировала такая манера, или это следствие перестройки сознания под влиянием видений Мандалы?

### **3.7. Анима**

Человек обладает не только сознанием, свойственным в большей или меньшей степени и другим представителям живой природы, но и самосознанием, самоосознанием. Самоосознание внутреннее ощущается как присутствие души – Анимы. Проекция этого ощущения на окружающий мир переживается как его одушевленность. Одушевление предметов и явлений окружающего мира заставляет видеть в них живые существа. Форма живого существа, его «тело», предстает как оболочка «души», и эта форма должна тем больше напоминать человеческое тело, чем больше «душа» живого существа похожа на человеческую. Одушевление окружающего мира приводит к мысли, что все предметы и явления – «люди», форма которых по каким-то причинам не соответствует содержанию. Поэтому всем предметам и явлениям придаются человеческие черты, а в крайней степени и человеческий облик в целом.

В мире лирической героини, как было показано выше, антропоморфный облик могут принимать любые предметы и явления. У Солнца, как у человека, «пристален и нежен долгий взгляд», Осень «заплакана как вдова», а Горе «прикидывается солдаткой».

Одушевление природы показывает, что архетипическая структура Анима проявляется в творчестве Ахматовой в полном объеме.

Помимо раздельного присутствия архетипических структур Мандалы и Анимы, привлекает внимание их совместное проявление, порождающее такой специфический класс объектов в мире лирической героини, как самостоятельно существующие «лики».

Лик – (лицо) – антропоморфный образ, который может «висеть в воздухе», подобно улыбке чеширского кота. Мы полагаем, что самостоятельно существующие «лики» – это персонифицированные видения Мандалы, в отличие от ее схематических графических изображений.

Один из таких «ликов» повисает над сценой во время выступления:

Но в путанных словах вопрос зажжен:  
Зачем не стала я звездой любовной,  
И стыдной болью был преображен  
Над нами лик жестокий и бескровный.

и «преображается» в ответ на слова, обращенные к лирической героине. Еще один лик сопровождает ее на протяжении всей жизни:

И через все и каждый миг  
Через дела, через безделье,  
Сквозит, как тайное веселье  
Один непостижимый лик.  
О боже! Для чего возник  
Он в одинокой этой келье.

1910-е годы.

Если это не персонифицированное видение Мандалы, то что?

#### **4. Заключение**

В поэтическом творчестве отображаются не только мимолетные впечатления, злободневные события, религиозные и философские взгляды, но и архетипические структуры сознания. Более того, именно активация архетипических структур порождает необычные по форме, но интуитивно ясные по содержанию образы и предопределяет выбор текстовых элементов авторского словаря, необходимый для их воплощения.

Ведущая архетипическая структура, составляющая архетипическую структуру текста, связана с архетипом редукции, одним из механизмов познания. Этот механизм обеспечивает сведение бесконечного разнообразия окружающего мира к ограниченному набору элементов. Активация этой познавательной структуры изменяет обычный ход процесса на противоположный, в результате которого конструируется новая реальность.

Помимо архетипа редукции, в порождении системы образов поэтического мира принимают участие и другие архетипические структуры сознания, вклад которых не столь заметен. Безусловно, поэтическое творчество не сводится к активации архетипических структур сознания и включает многие другие существенные и важные механизмы, которые остаются пока закрытыми и невидимыми.